ELEMENTE MITICE ÎN DRAMATURGIA LUI LUCIAN BLAGA

DE

TEREZA PETRESCU

Paginile care urmează sînt un fragment dintr-o lucrare mai întinsă despre opera dramatică a lui Blaga. O primă parte a lor urmărește prezentarea concepției lui Blaga asupra religiozității autohtone; partea a doua este compusă din analiza a trei dintre piesele lui Blaga (*Zamolxe*, *Tulburarea apelor* și *Meșterul Manole*), analiză axată pe relevarea cîtorva dintre elementele presupuse de autor — și în expunerea teoretică — a configura o mitologie autohtonă[1], incorporate substanței dramelor. Pentru o parte dintre elementele coincidente, explicația prezenței lor insistente în discursul teoretic și în opera literară — aici, dramatică — trebuie căutată dincolo de selectarea lor, deliberată, dintr-un material mitologic dat. În drame, aceste elemente de coincidență sînt și elementele recurente care, formînd o adevărată „țesătură fantasmatică", ar putea deveni susceptibile de o — ulterioară — interpretare psihocritică. Aceste elemente cu mare frecvență, pe care analiza de acum nu face decît să le degajeze din trei piese, sînt: 1) modelul „profetic", evidențiat de prezența unui / unor personaje cu atributele tradiționale, ca și de un discurs apocaliptic și / sau mesianic; 2) înfăptuirea unei „jertfe magice"; 3) structura „misterică" a pieselor; 4) dualismul puterilor, mergînd de la stări ambiguĭ, vag conflictuale, pînă la prezența „demiurgului rău".

Componentele au fost observate de cele mai multe dintre studiile consacrate teatrului lui Blaga, nu întotdeauna însă legate într-o viziune clară de ansamblu. Nu dăm aici o privire istorică asupra problemei, deoarece istoricul amănunțit al interpretărilor formează obiectul unui alt capitol al lucrării. Să amintim doar că, dintre interpretările anilor '70, cea mai coerentă, după opinia noastră, este propusă de Ov. S. Crohmălniceanu, care vede în teatrul lui Blaga o dramă a „vestirii", în consonanță cu dramaturgia expresionistă. Dintre aparițiile recente, două lucrări, neconsacrate (numai) dramaturgiei lui Blaga, conțin capitole care marchează istoricul cercetării. Este vorba despre (în ordinea apariției lor) cărțile semnate de Elisabeta Munteanu (*Motive mitice în dramaturgia românească*, 1982) și Alexandru Teodorescu (*Lucian Blaga*

[1] În accepția lui Mircea Eliade, orice element mitologic este relevant pentru o morfologie religioasă, diferența între „mitologie" și „religie" depinzînd de gradul de conștientizare, problematizare și instituționalizare a reprezentărilor.

și cultura populară românească, 1983). Prima lucrare epuizează repertoriul „motivelor" — nu-l și depășește printr-o interpretare; oarecum ciudată, contradictorie în raport cu subiectul în *prezentarea* căruia lucrarea indică o excelentă informație și capacitate de sistematizare, apare încercarea de valorizare a unor elemente (găsite sau deduse) care au tendința de a se sustrage mitului (note realiste, unele note „aproape ateiste", „lupta / ... / împotriva fanatismului religios", „tragicul luminos" etc.).

Cea de-a doua lucrare urmărește procesul de „transfigurare a fondului autohton spiritual în opere originale", cu o strictă logică a analizei; din acest punct de vedere adoptat de autor, *modernitatea* dramaturgiei lui Blaga apare prin chiar înrădăcinarea ei într-un „etnografic — transformat în uman", teatrul marcînd limpede o etapă în „monumentalizarea culturii minore" pe care întreaga operă a lui Blaga o înfăptuiește.

În sfîrșit, o ultimă — în dată — apariție editorială este dedicată în întregime operei dramatice a lui Blaga. Singulară, prin subiectul însuși, în contextul exegezei blagiene, cartea lui Dan C. Mihăilescu, *Dramaturgia lui Lucian Blaga* (1984), își propune să demonstreze *teatralitatea* operei în discuție — problemă controversată între toate cele pe care le ridică această secțiune a operei lui Blaga. În mare, demonstrația, cu relevarea „seriilor" de „teme conflictuale" și de elemente scenice, indică *și* înscrierea dramaturgiei lui Blaga în linia efortului întreprins de o bună parte a artei moderne — de regăsire a formelor originare ale genurilor.

(I)

O expunere sistematică a opiniilor sale asupra religiei și mitologiei autohtone Blaga întreprinde tîrziu, în 1943, în studiul *Getica*, publicat în „Saeculum". Deși amplu, studiul, destinat în primul rînd să diferențieze concepția lui Blaga de cea a lui Pârvan și să se opună deformărilor teoriei acestuia de către discipoli prea zeloși, nu reprezenta decît schița unei viziuni care urma să fie dezvăluită într-o „nouă Getică", anunțată în final. Avînd în vedere problematica tratată și perioada schițării proiectului, presupunem că lucrarea anunțată trebuia să-și afle locul în *Trilogia pragmatică*, a cincea și ultima din sistemul blagian, conform planului expus în *Prefața* la *Diferențialele divine*. În lunile în care contura *Getica* viitoare, Blaga publica în „Saeculum" și primele patru capitole din *Ființa istorică*. Definind și istoria prin amprenta categoriilor abisale, ca realizare în timp a modului ontologic uman, *Ființa istorică* s-ar fi prelungit în chip firesc în studiul obiectivărilor istorice ale unei matrici stilistice particulare, așa cum, în *Trilogia culturii*, *Orizont și stil* se continuă, particularizîndu-se, prin *Spațiul mioritic*. Multiple motive au determinat modificări ulterioare ale planului, renunțarea la *Trilogia pragmatică* și includerea *Ființei istorice* în *Trilogia cosmologică*. Dacă substanța *Geticii* anunțate în 1943 va fi trecut nu numai în ciclul de mici eseuri intitulat *Minciunile lui Dumnezeu*[2], dar și într-o proză literară, așa cum pare să indice fragmentul inclus în *Notă asupra ediției* la volumul 8 din *Opere*[3], aceasta rămîne o enigmă

[2] În volumul *Isvoade*. Eseuri, conferințe, articole, București, „Minerva", 1972.

[3] Dorli Blaga, *Notă asupra ediției*, în L. Blaga, *Opere*, vol. 8, București, „Minerva", 1983, p. 57—60.

a cărei dezlegare nu ne va fi prea curînd oferită — judecînd după ritmul în care progresează amintita ediție.

Ca orice creație — în sens blagian — istoria este modelată de categoriile inconștientului. Și pentru că istoria „coexistă cu preistoria", care este „indestructibilă"[4], oricărei desfășurări temporale îi va ține cumpănă esența ei preistorică, sustrasă temporalului, iar orice desfășurare a reprezentărilor și gîndirii religioase va evidenția o structură mitologică arhaică. Pe acest model se construiește teatrul lui Blaga, preocupat în egală măsură de mitologie și de istorie, proiectînd în permanență imaginea uneia asupra celeilalte.

Creația blagiană este informată pe tot ansamblul ei de activarea acelorași arhetipuri ; ceea ce ne interesează acum este că aceleași elemente mitice pot fi găsite în viziunea „mitosofică" — lipsită de obiectivitatea unei încercări de reconstituire pe baza cercetării surselor istorice — și în creația dramatică ; distribuirea și gradul lor de evidență sînt desigur total diferite de la discursul teoretic la textul dramatic.

Getica procedează la stabilirea unei „topografii stilistice" indo-europene. Ca filosof al culturii, completînd tezele de morfologie a culturii ale lui Frobenius și Spengler, Blaga făcuse în repetate rînduri caracterizarea diferitelor mitologii, de cele mai multe ori în scopul demonstrării solidarității stilistice dintre mitologia și întreaga cultură a unui popor ; ultima prezentare sintetică de acest fel întreprinsă înainte de *Getica* era cea din *Religie și spirit* (1942).

Comparatismul *sui-generis* aplicat topografiei stilistice a mitologiilor indo-europene trebuia să ofere filosofului „unele șanse de completare" a unui „gol" [5] din interiorul ei. Dat fiind locul central ocupat de daco-geți în geografia reală euro-asiatică, Blaga presupune că aceleași raporturi de „vecinătate" și „distanțare" trebuie să se mențină și în „topografia ideală" indo-europeană. Caracterizarea mitologiilor se face în primul rînd în funcție de garnitura categoriilor abisale structurante : orizont-spațio-temporal, accent axiologic, orientare spre individual, tipic sau stihial („stihialul" luase locul „absolutului" încă din *Orizont și stil*), modalitatea participării la existență, cărora li se adaugă tendința spre antropomorfism sau zoomorfism în reprezentarea divinului și modul de a concepe post-existența.

Tracomania cu implicații politice a deceniului al patrulea îl face pe Blaga să revină asupra propozițiilor din articolul de răsunet din tinerețe, *Revolta fondului nostru nelatin*, nuanțîndu-le. Continuitatea de gîndire este însă evidentă : tot ce se află în doctrina articulată a maturității a fost întîi în creațiile dionisiace ale tinereții. Blaga consideră eronată viziunea lui Pârvan asupra lumii mitologice a daco-geților. „Cert lucru — afirmă Blaga — părerile lui Pârvan despre religia Geților se resimt de orientarea sa spirituală și de toată concepția sa despre viață" [6]. Dar viziunea lui Blaga este cu mult mai marcată subiectiv, ea purtînd semnele „dionisiacului" specific blagian, care a reluat legătura cu una dintre sursele livrești ale cristalizării sale : monumentala lucrare a lui Rohde, *Psyche*.

---

[4] L. Blaga, *Permanența istoriei*, în *Ființa istorică*, Cluj-Napoca, „Dacia", 1977, p. 63.

[5] L. Blaga, *Getica*, în „Saeculum", iunie—august, 1943. Studiul este republicat în volumul *Isvoade*, la care facem în continuare trimiterile.

[6] *Ibidem*, p. 77.

Principalele puncte care comportă discuții din partea lui Blaga, în privința religiozității autohtone, sînt : monoteismul sau politeismul daco-geților ; caracterul exclusiv uranian atribuit de către Pârvan lui Zalmoxis ; reprezentarea mitologică a post-existenței.

Blaga consideră că Pârvan încearcă în mod forțat să-i diferențieze pe tracii de la nordul Dunării de cei din sud, atribuindu-le primilor o concepție de un înalt spiritualism. Deosebit de politeismul atestat al majorității triburilor tracice, s-ar contura, în viziunea lui Pârvan, monoteismul get, cu un cult al divinității exclusiv uraniene, Zalmoxis. În același spațiu al „miracolului get", cultului lui Zalmoxis ca divinitate a cerului i s-ar asocia credința în eternitatea unui principiu psiho-spiritual. Disprețuind legăturile cu o existență temporară, omul antichității geto-dace ar fi însuflețit de dorința „eliberării" și a trecerii în imperiul celest al lui Zalmoxis ; de aici, bravura în lupte, — mergînd pînă la o adevărată căutare a morții, de aici — reacțiile paradoxale : bucuria asociată morții, jalea — nașterii.

Combătînd ideea unui monoteism daco-get, Blaga se opunea interpretărilor care micșorau diferențele dintre mitologia autohtonă și creștinism, cum era și cea expusă de Ioan Coman în 1939[7]. Profesorul Ioan Coman, care avea să riposteze studiului lui Blaga din „Saeculum", vorbea despre un premonoteism la daco-geți. Blaga preferă să vadă în creștinism urme ce atestă supraviețuirea elementelor arhaice și o teorie care operează demersul invers, al descoperirii corespondențelor religiozității autohtone cu religia viitoare, îl contrariază profund. Dacă susține însă, împotriva lui Pârvan, existența unui profet cu numele Zalmoxis (sau Zamolxe), atrăgînd chiar atenția asupra faptului că acceptarea ideii unui „vestitor" i-ar fi slujit lui Pârvan, întrucît toate marile religii monoteiste au fost predicate de către un profet, este pentru că Blaga are afinități evidente cu figura arhetipală a „vestitorului".

Caracterul exclusiv uranian al lui Zalmoxis este respins de Blaga :„... ni se pare clar că zeul Zalmoxis a putut să fie foarte bine un zeu al puterilor cerești, dar în același timp și al vegetației și mai precis al belșugului. Oare Zeus nu fusese la început un zeu al norilor aducători de ploaie și de belșug vegetativ, ca să devină pe urmă stăpînul panteonului grec și domn al ordinei cosmice?"[8].

Dacilor le-ar fi deci specifice culturi ale puterilor care prezidează ciclurile vegetale și mai ales un cult al pădurii ; Blaga nu explică mai mult legătura posibilă între Zalmoxis și Dionysos, încercînd chiar să evite și sugerarea unei legături, din formularea „zeu al vegetației și mai precis al belșugului", prin compararea imediată cu Zeus. Dar grija cu care este ocolit subiectul este mai elocventă decît ar fi fost o prezentare indiferentă a asemănărilor. Pârvan accentuase asupra spiritualității religiei daco-gete și asupra corolariilor ei morale, evidențiind ascetismul sacerdoților și importanța extremă a castei sacerdotale în viața comunității etnice. Această elevație a cultului get, Pârvan o opune mereu cùlturilor orgiastice „chtonice și naturiste". „Lui Zalmoxis nu i se pot atribui elemente chtonice și naturiste" [9] — insistă mereu istoricul, operînd diferențierea tranșantă între tracii din nord și cei din sud, încadrați,

---

[7] J. Coman, *Zalmoxis — Un grand problème gète*, în „Zalmoxis — Revue des études religieuses", II, 1939.

[8] L. Blaga, *Getica*, p. 80.

[9] V. Pârvan, *Getica*, București, 1926, cap. III — *Cultura getică*, p. 155.

aceştia din urmă, unei zone mediteraneene dominate de religii naturiste. Geto-dacii ar fi solidari cu spiritualismul popoarelor nordice (aşa cum îl vede Pârvan), păstrătoare ale unei purităţi iniţiale indo-europene, dinaintea contactului cu populaţiile ariei mediteraneene.

Modul de a figura existenţa *post-mortem*, ultima problemă adusă în discuţie pentru reliefarea religiozităţii autohtone, este un punct extrem de important în concepţia lui Pârvan. Geţii se cred „nemuritori" (conform binecunoscutului pasaj din Herodot) ; dar veşnic nu poate fi decît un principiu care depăşeşte corporalul şi-l neagă, aspirînd spre o „patrie" celestă unde domneşte Zalmoxis.

Blaga îşi diferenţiază net poziţia şi faţă de acest aspect al spiritualismului presupus al daco-geţilor. Nu se poate atribui unei populaţii aflate în „faza mitologică", afirmă, el, o concepţie apropiată de pitagorism, de doctrina platonică şi de mistica neoplatonică a lui Plotin. Argumentul este cel puţin ciudat şi neaşteptat din partea celui care teoretizase „permanenţa mitologiei" şi ilustrase tendinţa spre „absolut" prin elemente ale culturii arhaice ; problema în discuţie era însă importantă, iar rezolvarea ei trebuia să fie în consonanţă cu articulaţiile sistemului lui Blaga.

În capitolul VIII din *Psyche — Cultul trac al lui Dionysos* — Rohde, cercetînd originile credinţei în eternitatea unui principiu psiho-spiritual (credinţă opusă concepţiei homerice a sufletului şi primită deci ca o noutate surprinzătoare de către lumea greacă), afirmă că locul apariţiei ei este zona tracică, iar cultul care o presupune, obscur încă, neconştientizat, este cultul dionisiac. Numai răspîndit pe teritoriul grecesc şi valorificat de gîndirea greacă, cultul dionisiac şi-a dezvăluit esenţa[10]. Sensibil desigur la descrierile făcute de Rohde serbărilor dionisiace, în pagini evocatoare ale unui entuziasm sacru şi tragic, apropiat de *pathos*-ul din *Naşterea tragediei* şi de vitalismul poemelor despre Zarathustra, Blaga se desparte, teoretic, şi de ipoteza lui Rohde, în chiar punctul ei central : asocierea cultului dionisiac cu credinţa într-un principiu indestructibil existent în om. Cu alte cuvinte, Blaga acceptă ideea existenţei cultului dionisiac la geto-daci, dar îl pune în relaţie numai cu serbări ale vegetaţiei (Zalmoxis — zeu al vegetaţiei). Operează această distincţie pentru a nu trebui să accepte consecinţele teoretice ce decurg din postularea unei esenţe indestructibile, consecinţe formulate limpede de Rohde : „Dacă sufletul este etern, el este, prin cea mai de profunzime calitate a sa, asemenea divinului ; este el însuşi o fiinţă divină." [11]. Or, în virtutea cosmologiei desfăşurate în *Diferenţialele divine*, nici o entitate nu poate fi asemenea divinului ; oamenii sînt „făpturi disanalogice", rezultate ale unei creaţii multilate, *à rebours*. „Sufletele / ... / sînt posibile, dar posibilităţi prohibite" [12]. Şi Blaga propune imaginea nu a unei entităţi supracorporale, ci a unui „dublet corporal" material.

S-ar putea obiecta că reconstituirea religiozităţii arhaice nu presupunea obligatoriu să se ţină seamă de toate implicaţiile unei afirmaţii în cadrul propriului sistem. Dar avem mereu în vedere faptul că Blaga nu procedează ca un cercetător obiectiv al fenomenelor, de orice natură ar fi ele, decît pe porţiuni

[10] Erwin Rohde, *Psyché. Le culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité*. Ed. fr. par Auguste Raymond, Paris, 1928, p. 292—293.

[11] *Ibidem*, p. 265.

[12] L. Blaga, *Diferenţialele divine*, Bucureşti, „Fundaţia regală pentru literatură şi artă", 1940, p. 167.

limitate ale domeniului de cercetare (de exemplu, prezentînd teorii biologice de factură evoluționistă în *Aspecte antropologice)* și că orice afirmație cu un caracter mai general este făcută de pe pozițiile creatorului — filosof (și mitosof). În *Getica* nu-și spune cuvîntul un istoric al religiilor, nici un filosof al culturii, ci artistul Blaga, creator al unei metafore totale : sistemul său (în care lumea, supremă *mise en abyme*, este o metaforă totală)[13].

În ceea ce privește reprezentarea mitologică a spațiului „de dincolo", Blaga face apel la viziunea păstrată de folclor, a celuilalt tărîm cu atribute stranii, dar ținînd totuși de terestru. „La Geți intrarea în celălalt tărîm va fi fost imaginată ca o intrare „în munte" prin peșteri sau prin guri de plaiuri. Celălalt tărîm este țara fericirii, patria unei vieți potențate, trăite în veșnică tinerețe. Acolo timpul are alt ritm, mult mai încet. O clipă din celălalt tărîm poate să însemne un veac pe pămîntul nostru" [14].

Imaginea *muntelui* ca prag, ca zonă de interferență a sacrului cu profanul, revine în multe texte blagiene (în poezie, poate textul cel mai reprezentativ este *Munte vrăjit*, din volumul *La cumpăna apelor*)[15]. Muntele este aureolat cu nimb magic în virtutea înaltei sale origini, legate de timpurile dintîi ale creației[16]. Imaginea muntelui se asociază geografiei mitice a satului care transpare prin creștinism, așa cum fusese ea conturată în *Spațiul mioritic*.

Pe de altă parte, perturbarea în ordinea temporalității, mai precis existența unor timpuri paralele, a unei ordini temporale aparținînd sacrului spre care omul poate evada prin moarte sau în situații de excepție, tăindu-și o „ieșire" din timpul (implicit din spațiul) profan, trimite la capitolul V din *Hronic...*, la relatarea basmului „ce aducea cu *Tinerețe fără bătrînețe*" [17].

Acestui dublu material al corpului care este sufletul nu-i este proprie trăirea veșnică, dar prin practici magice se poate spera asigurarea unei supraviețuiri. Atingem aici o altă caracteristică importantă a religiozității autohtone, în același timp coordonată esențială a gîndirii lui Blaga : importanța ideii „magicului". Asemănînd magicul demonicului goethean așa cum îl prezintă în *Daimonion*, Blaga face din nedefinita dar veșnic prezenta „putere magică" un *Urgrund* al întregii sale creații. Conform sistemului, cenzura și frînele transcendente acționează deviind, transformînd în metaforă, orice produs al spiritului uman. Magicul însă, această „semi-revelare stereotipă a misterului" [18], lipsită de plasticitatea mitului, este un rarisim „moment al adevărului" ; ca sentiment al prezenței și acțiunii unei puteri miraculoase și „în măsura în care implică conștiința misterului, ideea magicului trebuie să fie necenzurată. Ideea magicului participă întrucîtva la obiectivitatea pe care între toate ideile spiritului uman o posedă numai ideea de mister" [19].

---

[13] O analiză de vaste perspective, care-l situează pe Blaga „sub zodia artisticului", întreprinde I. Negoițescu în studiul *Blaga și artisticul sau de la filosofie la dramă*, „Familia", nr. 7, iulie 1967, p. 12—13.

[14] L. Blaga, *Getica*, p. 81.

[15] Cf. și interpretarea Alexandrei Indrieș, *Corola de minuni a lumii*, Timișoara, „Facla", 1975, p. 232—234. Autoarea consideră că poezia se situează nu „în sfera religiosului, ci în cea a magicului". Dar magicul este exact, pentru Blaga, o formă a religiosului.

[16] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, în *Trilogia valorilor*, București, „Fundația regală pentru literatură și artă", 1946, p. 276.

[17] L. Blaga, *Hronicul și cîntecul vîrstelor*, București, Editura Tineretului, 1965, p. 23—24.

[18] L. Blaga, *Gîndire magică și religie*, p. 342.

[19] *Ibidem*, p. 343.

Blaga identifică și religiozitatea, ca stare generală, difuză, prezentă în orice reprezentare mitic-religioasă sau doctrină elaborată, cu o stare magică; iar în *Religie și spirit*, sentimentul sacrului, „numinosul" lui Rudolf Otto, este — prin tăierea a nu numai un nod gordian — *echivalat* cu magicul [20]. „Numinosul" în accepția lui Rudolf Otto este însă o categorie aparte, realizată gradat, diferențiat, într-o gamă complexă de trăiri dintre care magicul nu reprezintă decît, după formularea lui I. Negoițescu, „o formă atenuată, brută / ... /, o stare emotivă primară" [21].

Dacă din tot ce este cunoaștere și creație umană, numai sentimentul misterului și această „stare emotivă primară", semnalînd în om prezența puterii magice, sînt trăiri adecvate și nu cenzurate, au obiectivitate și nu sînt marcate stilistic, înțelegem că universul lui Blaga presupune puterea magică în calitate de liant, de permanență. Lumea daco-getă va avea în imaginea din *Getica* un fundal magic; și o interpretare cu totul particulară, din această perspectivă, a magiei dominatoare, este dată sinuciderii fruntașilor daci: sinuciderea ar fi, după Blaga, o „jertfă magică", îndeplinită pentru a îndupleca puterile obscure în favoarea colectivității aflate în restriște. Jertfa magică este înfăptuită în aproape toate piesele lui Blaga, ca formă supremă a dramatismului relațiilor cu puterea magică.

Ca permanență cosmică, magicul se va manifesta dual, ca și demonicul goethean; imprevizibilul manifestărilor puterii magice poate fi redus însă, omul — și nu numai cel al spațiului arhaic trac — fiind oricînd în căutarea mijloacelor de a-l conjura și supune. Din doctrina de tip inițiatic a lui Zalmoxis (cf. interpretarea dată de Mircea Eliade, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan)*, Blaga reține numai aspectul de teurgie în forma lui obscură.

(II)

Blaga fusese el însuși supus în tinerețe fascinației exercitate de Pârvan; se presupune că „misterul păgîn" *Zamolxe* îi fusese inițial dedicat [22].

Prin raportul de forțe dezvăluit de conflictul dramatic și prin Zamolxe-personajul, piesa evidențiază arhetipul profetului-vestitor al unei noi ordini cosmice, cu repercusiuni asupra tuturor planurilor vieții umane: psihologic-intelectual și social. Arhetipul profetului transpare în cele mai multe dintre dramele lui Blaga, chiar dacă nu realizat în totalitatea trăsăturilor sale. Zalmoxis, cel atestat în relatările — punct de plecare pentru nenumărate interpretări — ale lui Herodot, Strabon și Diodor din Sicilia, este profet, legislator (Diodor îl așează printre marii legislatori ai antichității, alături de Zarathustra și Moise [23]); este profet, preot și mag, zeificat el însuși după moarte (Strabon). Informația istorică este luată ca pretext. Blaga ar fi susținut oricum existența unui profet — și este prea puțin interesat de „zeul" Zamolxe; aceasta pentru că întreaga sa operă are caracterul unei „vestiri" (Ov. Crohmălniceanu analizează dramaturgia lui Blaga prin raportare la „drama expresionistă a vestirii").

---

[20] L. Blaga, *Religie și spirit*, în *Trilogia valorilor*, p. 518—520.
[21] I. Negoițescu, *Blaga și artisticul...*
[22] L. Blaga, *Opere*, vol. 4, București, „Minerva", 1977, *Note bibliografice*, p. 509.
[23] *Bibliothèque historique de Diodore de Sicile*, Paris, s.a., I—94, vol. I, p. 108.

Mariana Șora, în capitolul *Cunoaștere și mit în opera dramatică* al cărții sale despre Blaga[24], atrage atenția asupra faptului deosebit de important că „drama profetului dac se inserează unui moment de disoluție a unei ordini hieratice"; poemul dramatic relevă deci plenar dimensiunea unei anume istoricități, întrucît epoca în care apare Zamolxe este una de „amurg al zeilor". G. Gană, reluînd în 1976 un punct de vedere expus încă în studiul *L. Blaga — poet dramatic* (revista „Teatrul", 9/1967), susține că în *Zamolxe* se confruntă nu concepții religioase, ci „un mod de comunicare contemplativă cu cosmicul, al personajului principal, cu tendința de contopire dionisiacă specifică dacilor" și, pe de altă parte, cu tendința opusă, „de distanțare, de dominare și sublimare în creație a fondului obscur, instinctual al ființei" [25] — reprezentată de Mag. Al. Tănase respinge și el caracteristicile de „amurg al zeilor" (ca fond de contrast pentru apariția lui Zamolxe) atribuite piesei[26].

Relațiile cu cosmicul, așa cum sînt ele postulate mai sus, în studiul lui G. Gană, ca elemente determinante în viața individului și a comunității, sînt evident subordonate unor concepții religioase; pe de altă parte, întreaga concepție mitosofică a lui Blaga indică viziunea unui timp ciclic, a unei „eterne reîntoarceri", revenirea periodică a epocilor crepusculare care sînt în același timp epoci ale vestirii. *Eonul dogmatic* în primul rînd vădește acest sentiment de sfîrșit de ev și de vestire a unui nou „eon", ale cărui caracteristici sînt destul de precis conturate. Blaga are sentimentul unor accentuate asemănări ale epocii în care trăiește cu epoca de criză și de înaltă tensiune intelectuală, în același timp, care a marcat finalul lumii antice.

Tendința spre sinteze spirituale, înclinarea spre o hermeneutică a mitului și a visului — produs al inconștientului individual sau colectiv, în general depășirea suficienței europocentriste care marcase un număr de secole așa-zis „clasiciste", de culturi individuale, stabile, sînt tot atîtea semne ale unui „alexandrinism" al epocii[27]. Nu facem aici decît să amintim aceste asemănări (în termenii în care Blaga le formulează), precum și interesul cu totul deosebit al lui Blaga pentru sistemele gnostice proliferate în primele secole creștine; propria cosmologie nu este străină de sugestii „gnostice" — ca să numim numai una dintre multiplele influențe (sau consonanțe) de gîndire pe acest teren. Că Blaga nu este singurul și nici primul gînditor care observă aceste corespondențe, este un lucru bine știut. Tentativa lui însă, de a sintetiza tot ceea ce „spiritul uman creator de cultură" a produs, descifrînd în criză și soluția ei (secularizarea metodei dogmatice), tentativă cu a cărei amploare puține sisteme ale secolului nostru se pot compara, rămîne încă de prea puțin răsunet.

După cum perioada crizei elenistice a cunoscut apariția metodei dogmatice, dezvoltată pe teren creștin și dînd naștere „eonului patristic", perioada de criză în care se află cultura contemporană a epocii permite prevestirea unui nou „eon", caracterizat prin preluarea metodei dogmatice — desfăcută de

---

[24] Mariana Șora, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, „Minerva", 1970.

[25] G. Gană, *Opera literară a lui L. Blaga*, București, „Minerva", 1976, p. 318.

[26] Al. Tănase, *L. Blaga — filosoful poet, poetul filosof*, București, „Cartea Românească", 1978, p. 410.

[27] L. Blaga, *Eonul dogmatic*, în *Trilogia cunoașterii*, 1943, p. 137—144.

implicațiile ei creștine, subordonată intelectului extatic și căutărilor sale. Paralel cu conturarea teoretică a epocii noi în gîndire, lirica din volumele apărute între cele două războaie este traversată de viziuni ale disoluției (dincolo de care o viitoare lume va fi posibilă), iar teatrul relevă scenic, în act, schimbări ce trebuie să culmineze într-o criză (disoluție, prăbușire) urmată de o nouă ordine a lucrurilor (renaștere, reîmpăcare a lumii scindate).

Zamolxe este deci primul din seria „profeților" din dramaturgie. Aproape că este mai puțin important ceea ce profetizează el (panismul Marelui Orb), decît faptul că profetizează. Apariția lui Zamolxe în prima scenă, la gura peșterii monologul lui „vestitor", sînt elemente ale unui „scenariu mitico-ritualic" de tip inițiatic[28]. Personajul dispăruse în peșteră, ceea ce înseamnă că făcuse o coborîre simbolică în lumea subpămînteană, făcuse o experiență care-i permite să instaureze în propria lui ființă și să anunțe lumii „un nou mod de a fi". Modelul nietzschean interesează mai puțin, față de această valoare arhetipală (conștientizată sau nu), inerentă imaginii.

În mod simbolic, Blaga asociază această retragere în peșteră, în interiorul pămîntului și în *muntele* întotdeauna sacru, cu caracterul naturist, panteic, al „credinței" poematic expuse : „Duhul meu — al meu sau al pămîntului e tot atît" — spune Zamolxe. Dar comunicarea omului cu o divinitate imanentizată este pusă încă din această primă etapă a creației în termenii unei ambiguități. Desigur, Zamolxe afirmă : „Noi suntem văzători, / iar Dumnezeu e-un orb bătrîn. Fiecare e copilul lui", sau : „Aud un glas de mierlă zgomotoasă : / E Dumnezeu ? / E Orbul ?", aceasta însă nu este decît „parabola cu orbul". Natura este sacră și în aceeași măsură omul, „putere smulsă din potirul uriașei firi", este asimilabil divinului. Omniprezența divinității înseamnă însă un „dincolo de bine și de rău", o perturbare morală și în general axiologică : după cum spune Cioplitorul grec, omul spațiului dac „n-are nici iubire pentru sine, nici iubire pentru alții. / Aici am înțeles că tot ce este trebuie să fie".

În același timp, comunicarea este resimțită ca limitată la domeniul sensibilității, neformulabilă altfel decît mitic-metaforic. Cu drept cuvînt afirmă Mariana Șora : „Ideea de Dumnezeu ce se desprinde din imagistica formulării parabolice ține de o teologie negativă de nuanță panteistă" [29], căci : „Despre Dumnezeu nu poți vorbi decît așa : îl întrupezi în floare și îl ridici în palme, / îl întrupezi în gînd și-l tăinuiești în suflet, / îl asemeni c-un izvor și-l lași să-ți curgă lin / peste picioare...". Nici o formulare nu este adecvată, îndepărtarea prin metaforizare este inevitabilă.

În perturbarea sistemului valoric există desigur o consonanță cu sensibilitatea și gîndirea nietzscheană. Este consonanța dată de o viziune comună „estetică-metafizică", după cum o numește I. Negoițescu în studiul deja citat. Sub semnul acestei viziuni, în mod esențial este apreciat tot ce este creat, tabla valorilor nefiind înscrisă în legea creației. Pentru Nietzsche, lumea nu are altă justificare decît estetică. Între principiul apolinic, al diferențierii, al apariției individuate — și principiul dionisiac, al reintrării în aformal, lumea se desfășoară, mereu nouă și mereu aceeași. Iar Marele Anonim al lui Blaga are drept suprem și, de fapt, drept singur atribut pozitiv formulabil : puterea de creație. În rest, metafizica lui Blaga are într-adevăr sunetele unei teologii

[28] Cf. Mircea Eliade, *Zalmoxis*, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan*, Paris, „Payot", 1970.
[29] Mariana Șora, *op. cit.*, p. 74.

negative, atenuată și nuanțată (în expresia metaforică-lirică pe care o generează) pe două direcții : fie prin bucuria de nestăvilit a existenței, fie prin sentimentul compensator-consolator, paliativ, al sacralității cosmosului.

Ca dramă de tinerețe contemporană cu lumina păginâ care încă străbate *Pașii profetului*, *Zamolxe* înclină spre participarea plenară la sărbătoarea existenței reglate de divinitățile tutelare: soare și pădure. Zamolxe este „păduraticul", mediul firesc al Zemorei este pădurea, din a cărei răcoare vegetală evadează spre soare, așa cum spune în dialogul cu meșterul grec: „Cioplitorul : Tu încotro ? / Zemora: În sus, să-mi usuc sandalele. / La soare / ... / Cioplitorul : Tot spre soare, tot spre soare ? / Zemora: Tot spre soare și-n pădure". Soarele și pădurea aparțin unor cîmpuri semantice simbolice opuse, unificate în planul unei existențe plenare, așa cum este cea dorită de Zamolxe în monologurile-poeme și cum o înfăptuiește trăirea participanților la sărbătoarea recoltei. Pentru ca toate forțele simbolice să fie activate în „învățătura" lui Zamolxe, o magie a lunii nu putea lipsi. Asemănător unui tînăr zeu al vegetației, Zamolxe omagiază în egală măsură soarele și luna. Ciobanul care-l lovise pe Zamolxe cu piatra, la prima apariție a acestuia, jignise în persoana „păduraticului", profet al unei divinități oarbe, fără conștiință existente, forțele însești ale magiei lunare. Divinitatea ofensată se răzbună, transformîndu-l pe Ciobar în „lunatic". Sub imperiul lunii, Ciobanul bolnav se preface în fiară: „Mîine iar răsare luna... / mi-e frică de lumina ei /. Soarele-i ușor, dar luna-i grea. / Cînd mă atinge pe pleoape cad trăsnit / ca de-o măciucă-n frunte, și mă schimb / în priculici. Oriunde-aș fi, / ... / cad și-n chip de fiară neagră-mi sfîșii / oile din turmă".

Aspectul de „poem al luminii" al piesei, datorat sugestiei de vitalitate deplină pe care-o degajă, estompează de obicei prezența elementelor de simbolică lunară. Fundalul magic al piesei se construiește însă în cea mai mare parte din aceste elemente. Dintre cele nouă scene ale piesei, șapte se desfășoară în lumini de amurg, în noaptea dominată de lumina lunii și a stelelor, în templul luminat de flăcările cultice — și numai două la lumina zilei : sărbătoarea culesului cu jocul bacantelor și, ca scenă centrală pentru simbolica luminii, singura scenă care poartă indicația : „Mult soare", întîlnirea dintre Zamolxe și Zemora.

Spre lumina soarelui, amîndoi vin din zone de umbră, din pădure sau din peștera muntelui. Coborînd din sihăstria unde cunoscuse fața ascunsă a lumii, venit spre a aduce oamenilor revelația sa (metaforică), Zamolxe se recunoaște solidar cu lumina solară („Cu ce mîini primi-vei soarele, / ce ți-l cobor din piscuri, / darnic în lumină ?"), dar și cu sacralitatea ascunsă a muntelui : „Munții vin cu mine". Soarele și muntele mărturisesc prin simbolica lor asociată totalitatea cunoașterii lui Zamolxe.

Nenumăratele aluzii mitologice (dacii sînt „neam de urși" ; Cioplitorul a văzut jocul tinerilor care se întrec sărind peste o suliță ucigătoare ; Calea Laptelui este urma lăsată pe boltă de carul soarelui ; Vrăjitorul are ca însemn „coarnele trace" ; panteonul Magului și ceremonia din templu trimit la urme ale cultului mitraic și sugerează legătura lui cu zimbrul românesc), elementele de superstiție și gesturile evocînd ritualuri magice pot părea decorative și incosistente. Adăugîndu-se elementul verbal incantatoriu, ansamblul se constituie totuși într-o țesătură densă de vrajă arhaică.

Finalul (și culminația) piesei este jertfa care asigură magic asimilarea credinței în Dumnezeu-Orbul, prin moartea profetului. Zamolxe este omorît cu sfărîmături ale propriei lui statui, înșelătoare ca orice „revelație" instituționalizată. Adevărul se retrage din „idol", mai exact se refuză acestuia dar odată Zamolxe însuși omorît, credința lui se împrăștie (ca o substanță magică, în termenii lui Blaga) între oameni. „Misterul păgîn" este această transfigurare a morții sacrificiale, prin miraculoasa convertire a mulțimii. Zamolxe nu este numai „profetul", este și jertfa adusă divinității pe care o vestește. El ia cu adevărat „pe umerii lui", așa cum afirmă, „soarta Marelui Orb" ducîndu-l în lume, dîndu-i existență prin credința oamenilor. Moartea lui Zamolxe este apoteotică, nu are nimic tragic — iar piesa în întregime, cu nota de „bucolic" surprinsă de Călinescu în *Istoria literaturii...*, nu poate fi pusă în termenii tragicului. Pe de altă parte, construcția conștientă pe un material dat — elementele mitologice și rezonanțele din Nietzsche — imprimă o notă „demonstrativă" textului. Într-un anumit sens, *Zamolxe* poate să fie considerat ca o ilustrare a confruntării apolinicului cu dionisiacul : Zamolxe-personajul reprezintă tendința confundării cu Viața universală, iar „religia" care i se opune este tendința contrarie, a visului plastic conturat (Magul impune un cult al formelor, al zeilor făcuți vizibili, adunați într-un panteon). [30]

Dincolo de doza de construire conștientă, simbolica se ridică însă cu semnificațiile ei inerente. Apelul la nuclee mitice determină întotdeauna activarea acestora. Și, după cum piesa lui Blaga demonstrează prin forța simbuolului, demitizarea și sacralizarea sînt momente în același cerc al întoarcerii — al cărui mit Nietzsche îl readuce în conștiința occidentală.

Eseul *Marele Orb* din volumul *Isvoade* imaginează o posibilă dezvoltare metafizică a legendei cosmogonice dualiste în care ariciul-trickster este chemat în ajutor de divinitate pentru a „corecta" rezultatele nedorite ale genezei. În schița acestei metafizici (al cărei loc, în imaginata istorie a gîndirii românești ar fi trebuit să se afle la începutul secolului al XIX-lea), rolul „sfetnicului cosmogonic" revine omului, creaturii. Spiritul Lumii „tatonează", orb. Creatura are o „vedere solară" care lipsește creatorului. Cu alte cuvinte, cunoașterea umană se bucură de o aparentă independență și ar fi chiar complementară celei divine : iar cosmogonia este „în mers", mereu corijată prin intervenția creatoare a omului[31]. Soarta divinului Orb depinzînd de existența creaturilor sale indică o accentuare asupra experienței umane ; în momentul în care revelația „orizontului misterului" s-a produs în om, trăirile umane sînt ele însești marcate stilistic, deci fals-revelatorii, ca și produsele obiectivate în creații de cultură. Din această valorizare a existenței plenare derivă și aprecierea acordată gîndirii mitice : „Spiritul mitic /.../ tinde să integreze lumea concretă în viziuni clădite din elemente de experiență vitalizată. Spiritul știin-

---

[30] În planul psihologiei individuale, piesa a marcat, conform des-citatului pasaj din *Hronic...*, un efort de obiectivare : „În fața frenezиilor de o clipă, gata să mă consume, sau a violentelor sfîșieri lăuntrice — lirismul direct putea să mă ducă la un exhibiționism, ce mi-ar fi inspirat oroare a doua zi.

Să evadez într-un gen mai obiectiv.?
Într-o zi am închipuit mitul lui Zamolxe" (p. 250).

[31] L. Blaga, *Marele Orb*, în vol. *Isvoade*, p. 224—228.

ţific / .../ tinde să substituiască lumii concrete viziuni clădite din elemente de experienţă devitalizată" (Trilogia culturii, Bucureşti, 1969, p. 297).

Din valorizarea iniţială a vitalităţii ca principiu derivă şi înglobarea categoriei „organicului" în creştinism, ca o supravieţuire a fondului arhaic păgîn, nestingherit de spiritualismul creştin.

După *Zamolxe*, nuclee simbolice mitologice reapar în teatrul lui Blaga, apartenenţa lor la „fondul autohton" fiind dată uneori nu atît de litera, cît de configuraţia lor în aceleaşi sensuri, de modelarea lor de către aceleaşi categorii presupuse a fi determinat şi mitologia străveche.

Tulburarea apelor are o schemă asemănătoare cu *Zamolxe*, în ceea ce priveşte conflictul de idei şi configuraţia elementelor mitologice — simbolice. Într-un moment de „tulburare", de criză, se fac auzite chemări diverse: „apele tulburate" sînt în acelaşi timp cele ale sufletului personajului (Popa) şi ale vieţii spirituale româneşti din Ardealul secolului al XVII-lea. Popa respinge ortodoxia închistată, instituţionalizată (sau resimţită ca atare). Se consideră un om al tuturor îndoielilor, problematizează într-atît credinţa, încît oamenii îi reproşează: „Ne-ai luminat aşa de mult / că azi nu mai ştim ce e de la Dumnezeu lăsat / şi ce e de la Dracu". (Indiferenţa păgînă faţă de bine şi rău din *Zamolxe* se transformă în restul creaţiei dramatice într-o dezbatere deloc creştină a problemei dualismului puterilor.) Minat el însuşi de incertitudini („...mă caut în amintire: / de unde vin ? Mă caut în zare: unde merg ? /Mă caut în pulberea drumului: ... cine sunt ?"), trăieşte într-un secol care are toate însemnele unui timp crepuscular: „Lupte şi pîrjol pretutindeni. Proroci care scot religii nouă din traistă, cîţi vrei. Multe spînzurători pe drumuri — şi unde te uiţi — reformatori şi ciori / ... / Fiara apocaliptică trece printre noi."

Ieşirea din criză, înnoirea, pare a fi posibilă prin aderarea la protestantismul în expansiune. Pornirea aceasta nu are decît valoarea metaforică a unei eliberări. Tezele lui Luther sînt văzute ca „lumina înaltă, / lumina sălbatică, / lumina din Vitenberg" care irumpînd „în stînile acestor plaiuri străvechi", i-ar metamorfoza în chip miraculos pe oameni: „Oameni cu suflet slobod / să crească pe poteci / oameni cu florile, deschişi ca florile, / tăcuţi ca florile."

Ceea ce vede Popa în Reformă este numai o atitudine abstrasă de conţinutul ei, ale cărei linii de forţă intersectează doar caracterizarea „demonică" magică, făcută de Nona: „Omul a ieşit din carnea sa ca să intre în biserică; Luther face drumul întors: iese din biserică ca să reintre în carnea sa".

La tipul *profetului* participă, în *Tulburarea apelor*, trei personaje: Popa, Nona şi Moşneagul. Nici unul dintre aceşti „iniţiatori" nu este creştin, în toţi îşi spune cuvîntul matricea stilistică modelatoare care structurase mitul Orbului. Nona este întruparea unor forţe ţinînd de o magie a elementelor „foc" şi „pămînt". Afirmînd că a venit „să tulbure apele" ca „îngerul Domnului", ea demonstrează o ambiguitate a sacrului, o ambivalenţă specific blagiană. Nona este înger — dar a jucat „într-un mister, ceva despre căderea îngerilor din cer"; este Fiica pămîntului şi apare mereu asociată flăcărilor; apariţia ei este a flăcării: „Popa: Mi-e teamă/să nu te stingi de o adiere a dimineţii. Nona, de ce te-ai îmbrăcat ca o flacără ?"; ea piere în flăcările care au cuprins bisericile. În lupta cu religiile instituţionalizate pe care le minează din interior, propagînd un păgîn luteranism, este mereu în primejdie şi, în

final, înfrîntă. Orice contact cu obiectele-simbol ale creştinismului (depozitare ale „puterii magice") îi poate fi fatal: dacă se atinge de pîinea sfinţită, stîrneşte temerile Popei: „Mi-e teamă să nu-ţi crească aripi.... aripi de drac, fiică a pămîntului". Clopotele îi fac rău, ca şi vederea bisericilor: „Clopotele!... Nu vor să înceteze odată ?! ... Clopotele mă sfîşie!"; „Unde sînt eu, nu poate fi biserică". Apariţia Nonei este o trimitere la clasicele exemple de „tentaţii" ale sfinţilor: „....plec în pustie / să ispitesc prorocii din spini. / Să-i scot din ascunzişuri jucînd". Ca Fiică a pămîntului, Nona participă însă la sfinţenia tulbure a acestuia. I. Negoiţescu vede în ea „o întruchipare magică a Reformei".

Dacă Zamolxe aducea religia Orbului, el însuşi fiind „văzător", în dubla calitate de om („Dumnezeu e-un orb bătrîn", iar „noi sîntem văzători") şi de profet, Moşneagul este mereu numit „ochi al lumii". Simbolurile sînt, ca întotdeauna, plurivalente. Moşneagul este un eretic — dar eresul lui izvorăşte din creştinism, deci imaginea „ochi al lumii" trimite la ochiul dumnezeirii, emblemă a divinităţii trinitare, omniprezente şi omnisciente. În acelaşi timp, evocă transparenţa tuturor obiectelor în faţa puterilor „văzului" acestui blînd inspirat: el vede imaginea întîmplărilor viitoare în curelele biciului cu care a fost lovit: „Dacă priveşti mai bine... E o femeie... Oamenii o aruncă în flăcări! — De ce trebuie totdeauna să văd ?". Aceasta pentru că asemenea lui Zamolxe, care şi el „a fost prea mult privire", Moşneagul vede „ce-i cheag în haos / şi ce-i sîmbure în orice fruct / căzut în poala vremii". Moşneagul nu cunoaşte numai o dimensiune a timpului, ci, cunoscînd esenţa lucrurilor, le vede devenirea şi pieirea, după cum afirmă:" Ceea ce văd eu, se-ntîmplă / şi ceea ce spun — este". Posibilitatea transgresării timpului o avea şi Zamolxe, care şi el înfăptuise o concentrare a vederii-cunoaştere: „O frunză cade-n noapte, / un veac se scurge-n mine".

În al treilea rînd, imaginea Moşneagului-ochi al lumii care vede pretutindeni şi este de pretutindeni văzut de cei care ştiu să privească, conotează şi legenda „pămîntului transparent", amintită de Blaga în *Spaţiul mioritic* drept probă a „perspectivei sofianice", legendă intrată mai mult în substanţa dramatică din *Arca lui Noe*.

Erezia naturistă despre Isus-Pămîntul are sensul supravieţuirii în creştinism a trăsăturilor mitologiei arhaice. După cum spun versurile des citate, Isus „nu s-a înălţat. S-a întrupat în pămînt"; „Isus e piatra, Isus e muntele.../ El pătimeşte în glie şi în pom / o răstignire e în fiecare om — / şi unde priveşti: Isus moare şi-nvie". Sacralitatea astfel descrisă a pămîntului se extinde asupra făpturilor.

Puterea împrăştiată în pămînt are însă toate atributele unei forţe magice; pentru că în viziunea specific ortodoxă a „transcendentului care coboară", Blaga încă vede un substrat magic, accentuat de trimiterea la Sofia gnostică. Toate „analogiile" şi „corespondenţele" din mitologii şi religii au pentru Blaga coloratură magică, ele fiind semne ale permanenţei unui mod de gîndire arhaic, în care magicul are funcţionalitate multiplă.

Această împrăştiere a divinităţii în oameni ca şi în natură indică o renunţare la individualitate pe care o realiza şi cufundarea în trăire plenară a discipolilor lui Zamolxe. Aici însă, în erezia creştină, în estomparea individualităţii se descifrează şi ecoul îndepărtat al unei vinovăţii egal împărţite între oameni, vinovăţie care cere permanenta redempţiune. „Nevinovat ?

Cine ar putea să spună că e atît de nevinovat ca să nu stea trei ani în temniță ?" – se întreabă Moșneagul; și dacă aceasta ar putea fi o simplă referire la greșeli față de autorități pămîntești, enunțarea credinței lui eretice îi sperie pe ascultători, ei văzînd în sacrificiul permanent al divinității mai puțin semnificația lui mîntuitoare, cît dovada unei permanentizări a păcatului uman. De altfel Blaga nu pune problema vinovăției în termenii moralei (după cum afirmă I. Negoițescu în studiul citat, morala nu are loc în sistemul lui Blaga).

Asumînd și el „soarta" divinității sale, profetul lui Isus-*Pămîntul* este omorît. Tot ca ea, va învia. *Tulburarea apelor* este un mister, ca și *Zamolxe*; fără să fie nicidecum, pentru simetrie, un „mister creștin", imagistica simbolică folosită de scenele finale este creștină. Moșneagul acceptă moartea, asumîndu-și vina celuilalt „profet", Popa, mîntuindu-l deci; morții Moșneagului îi urmează transfigurarea : Popa bea din potirul de cuminecătură salvat de la incendiu de Moșneag, împărtășindu-se din credința lui Isus-Pămîntul. Transferul magic se produce în modul cel mai vizibil : Popa îmbătrînește dintr-odată, capătă înfățișarea Moșneagului. Patrasia anunță și ea înfăptuirea „misterului". Popa pleacă în lume, predicînd credința pe care și-a asimilat-o.

Drama din *Zamolxe* se repetă în *Tulburarea apelor*, iar istoria nu este decît un decor care schimbă cîteva date.

În *Tulburarea apelor*, dualitatea sacralității pămîntului este încă puțin prezentă. *Meșterul Manole*, dramă prin excelență a jertfei, evidențiază din plin ceea ce Mircea Eliade numește „ambivalența sacrului". Nu ne referim decît la încorporarea unor elemente arhaice în structura piesei ca, și în cazul celorlalte drame.

În interpretarea dată de Blaga legendei Meșterului se subliniază modificarea pe teren românesc a motivului, în perspectivă sofianică. Numai în varianta românească „jertfa ține cumpănă unei fapte cerești. Meșterul Manole își jertfește soția pentru o biserică. Iată o sublimare „sofianică" a străvechiului motiv de aproape incredibilă cruzime"[32].

Perspectiva „sofianică" este interpretată într-un mod cu totul particular în această dramă care vizează un simbol central al spațiului ortodox: biserica „Transcendentul care coboară" este pretutindeni vizibil în opera lui Blaga; atributele lui însă sînt în egală măsură „divine" și „demonice". Creatorul amenințat de exercitarea absolutei lui puteri de creație își mutilează cu premeditare creatura, așa încît aceasta nu va putea fi niciodată un receptacol adecvat pentru revelația divină, cum presupune spațiul ortodox. Perspectiva sofianică nu poate fi decît înșelătoare și orice încercare de comunicare cu esența transcendentă se rezolvă în termenii unei cruzimi a cărei victimă e omul.

Ca toate simbolurile și elementele mitologice, povestirea despre construcția pentru care se cere o jertfă își poartă cu sine semnificațiile; construcția fiind o biserică, ea este solidară cu „simbolismul cosmologic și paradisiac", fiind „în același timp imagine a cosmosului și a Ierusalimului ceiest, a Universului în totalitatea sa și a Paradisului[33]. Creația unei biserici

[32] L. Blaga, *Spațiul mioritic*, în *Trilogia culturii*, București, ELU, 1969; p. 177–178.

[33] Mircea Eliade, *Maître Manole et le Monastère d'Arges*, în *De Zalmoxis à Gengis-Khan ed. cit.*, p. 175.

(= imagine a lumii) va echivala simbolic cu o cosmogonie, cu o „creație" în sens absolut. După nenumărate mituri cosmogonice, lumea a luat naștere prin sacrificiul unei divinități (auto-sacrificare sau imolare). Orice act de întemeiere pe modelul mitului cosmogonic va cere o jertfă care să „însuflețească", în sensul propriu, creația: „...pentru a dura, o construcție trebuie să fie însuflețită, adică să primească în același timp o viață și un suflet. „Transferul" sufletului nu este posibil decît pe calea unui sacrificiu ; în alți termeni printr-o moarte violentă."[34].

Elementele acestui „rit de construcție"[35] sînt extrem de răspîndite, părînd a ține de un strat prin excelență arhaic al credințelor. Aria sud—est europeană le-a valorificat superior în folclorul literar, mergînd pînă la capodopera românească. Mircea Eliade acceptă printre ipotezele explicative pentru această culminație și pe cea a unei radiații a substratului trac : „Este semnificativ că / ... / (*Miorița* și *Meșterul Manole*) au ca motiv dramatic o „moarte violentă" acceptată cu seninătate. Se poate discuta la infinit dacă această concepție derivă direct sau nu din cunoscuta bucurie de a muri a geților. Cert este că folclorul poetic românesc nu a depășit niciodată aceste capodopere elaborate în jurul ideii morții creatoare și a morții senin acceptate."[36].

Blaga folosește semnificațiile obiective ale mitului, punîndu-le în relație cu metaforele centrale ale sistemului său ; drama va avea sensul exemplarității destinului uman, care este destin al creatorului. „Seninătatea morții" nu intră în discuție din capul locului, de vreme ce aici drama se centrează asupra lui Manole, iar jertfa pe care el o acceptă este moartea *altuia*. (este unul dintre motivele întemeiate pentru care I. Negoițescu, în studiul citat, nu include *Meșterul Manole* în sfera tragicului). Iar Mira, în modul cel mai evident, este *victima inocentă*, atrasă prin viclenie la locul „faptei". Autorul *Spațiul mioritic* operează aici o abatere extrem de semnificativă de la ceea ce s-ar numi „discursul mioritic", al eroului care asumă și transfigurează proba supremă. Moartea și creația compensatorie rămîn însă nucleul piesei; încercarea de dezbatere în plan moral evidențiază subordonarea moralului, în viziunea lui Blaga, de către creație.

Manole refuză, în numele legii morale, jertfa la care îl împinge Bogumil. Imagini legate de predica de pe munte, prin care se enunță legea morală creștină, revin de cîteva ori în lirica lui Blaga ; cea mai coerentă este metafora

---

[34] *Ibidem*, p. 178.

[35] În viziunea de mare forță sugestivă a lui René Girard, expusă în cele trei lucrări de răsunet : *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, Grasset, 1978, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset, 1982, formulări ca „rit de construcție", „manifestări ritualice", „origine a mitului" sau a „ritului", se încarcă de o sinistră ironie. Pentru că întreaga „activitate mitopoetică" a comunităților umane (proces „pas aussi joli que l'imaginent nos théoriciens du mythe et de la littérature", vezi *Le Bouc émissaire*, p. 280) constă în sacrificarea *reală* a unei victime — umane, desigur, victimă căreia i se atribuie o vină imaginară, care polarizează instinctele „mimetice" în acțiune ale mulțimii pînă la centrarea lor în actul sîngeros și care, odată aceste forțe ale răului „exocizate", devine din suprem vinovat — binefăcător : victima este, cu alte cuvinte, sacralizată. Teoria lui René Girard a stîrnit o furtună a controverselor printre etnologi și istorici ai religiilor.

Cu modulări psihanalitice, *coerența* acestei teorii (la care nu am făcut apel în analizele prezente) și-ar putea găsi o confirmare și în textele dramatice ale lui Blaga, centrate, toate (cu grade diferite de evidență) pe *mecanismul victimar*. Faptul rămîne de demonstrat.

[36] Mircea Eliade, *Maître Manole...*, p. 185.

din *Biografie* (vol. *Lauda somnului*) : „De umblat, umblu ca fiecare : / cînd vinovat pe coperişele iadului / cînd fără păcat pe *munţele cu crini*" (s.n.)[37] în dramă, interdicţia vine chiar din partea legii vechi, săpate în *„tablele* legii. Manole se împotriveşte la început sacrificiului sîngeros : „A fost odată săpat în piatră : să nu ucizi ! Şi alt fulger de-atunci n-a mai căzut, să şteargă poruncile". Dar încearcă să-i convingă pe zidari, în urmă, că omorul nu-i va întina : „Ochiul din triunghiul de sus ne vede depotrivă de buni, jertfa noastră nu va fi decît slăvirea lui." „Sacrificiul mielului" stă mărturie pentru permanenţa iddeii de jertfă : „Da, ochiul din triunghiul de sus ne vede -şi mielul din potir Dacă aşa este voia mielului, să trecem la faptă". *Fapta* este însă departe de a fi o „imitaţie" a patimilor, avînd în configuraţia piesei caracterul unei cruzimi de neînţeles. Ea nu poate fi cerută de „puterile de sus", pentru că înseamnă transgresarea legii, nici de „cele de jos", pentru că serveşte construirii unei biserici. Rămîne posibilitatea unei conlucrări a puterilor „bogomilismul" lui Blaga. Creatorul suprem are în imaginea Marelui Anonim atribute demonice, denumite astfel de către Blaga însuşi. Participarea răului la natura divinităţii este opusă imaginii ortodoxe-sofianice. Lumea de puteri obscure în care se desfăşoară drama „Meşterului" este prezidată de o divinitate mai întunecată decît cea care a cerut sacrificiul lui Abraham : „Am crezut că în clipa cea mai înaltă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut tot."

Caracterul dual al divinităţii este explicat mitic de Bogumil prin ipoteza „frăţiei" întru veşnicie a celor două principii opuse. Mariana Şora consideră că este greşit să se interpreteze apelul metaforic la bogomilism ca o susţinere reală a „erezici". N-ar fi vorba de un dualism al puterilor, ci de o „coincidenţă a contrariilor"[38]. Credem că este dificil de susţinut teza stingerii contrariilor, atunci cînd manifestările net dualiste sînt evidente. Iar „demiurgul rău" nu este la prima sa apariţie în literatura română. Ca persistenţă, sau ca reluare romantică a dualismului gnostic, ideea răului — sîmbure al lumii şi atribut al creatorului apare, cu accente majore, la Eminescu. La Blaga, ideea dualismului puterilor este una dintre constantele de gîndire şi determină, suferind sublimări, transformări şi camuflări multiple, particularităţi ale sistemului : concepţia cenzurii şi a frînelor transcendente, ca şi concepţia cosmologică. Sugestiile gnostice îndelung meditate, chiar dacă primite numai din cartea lui Leisegang (dar *Die Gnosis*, după o afirmaţie a lui N. Balotă, a fost una din cărţile de căpătîi ale poetului — cf. *Arte poetice ale secolului XX*, p. 46), iradierea „demonicului" goethean şi a unui fond folcloric (ne-

[37] Metafora comună a „crinului" conotează pentru Blaga frumuseţea morală indicată de evanghelii (Matei, 5—6), puritatea şi frumuseţea naturală necorupte, din pasajul „Luaţi seama la crinii cîmpului....", Matei, 6, 28. Exactitatea acestei trimiteri este confirmată şi de o frază din *Mahatma Gandhi, cum l-am cunoscut* : „Probabil Isus din Nazaret avea acelaşi ton pe *dealul crinilor* (s.n.)..." (*Isvoade*, p. 141). De altfel, metafora este obişnuită tocmai pentru că are această provenienţă evanghelică ; cu o întărire (printre altele) nu lipsită de interes atunci cînd este vorba despre Blaga, pe terenul „retoricii" bogomilice : bogomilii, fanatici, îi numeau „năpîrci" pe reprezentanţii clerului oficial, în timp ce ei înşişi erau „crinii cîmpului". (cf. N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, I, Bucureşti, Editura Enciclopedică, 1974, p. 45).

[38] Mariana Şora, *op. cit.*, nota de la pag. 87.

important cantitativ, de altfel, supralicitat de Blaga), s-au conjugat spre accentuarea ei.

Scenele ținînd de o ambiguitate a sacrului din celelalte drame culminează deci în „dualismul" direct din *Meșterul Manole*. După legenda cosmogonică a „Diavolului și a bunului Dumnezeu", la crearea lumii ar fi contribuit și principiul răului ; este firesc așadar ca el să participe la orice creație.

Presupunem că în accentuarea imagisticii „demonice", pe lîngă persistența amintirilor despre satul — mitic — al copilăriei în care spiritele răului își aveau locul bine fixat, un rol trebuie să fi avut pentru Blaga și meditația asupra istoriei familiei pe linie maternă. „Strămoșii Mamei, spune Blaga, veniseră în Ardeal din Macedonia, pe la sfîrșitul veacului al XVII-lea, după reprimarea de către turci a unei răscoale, și după arderea acelei Moscopole, cetate balcanică de strălucită faimă..."[39].

Or, rămășițe ale bogomililor, foarte puternici între secolele XII—XIV, se mențin în sudul Dunării pînă în secolul al XVII-lea cînd, în urma persecuțiilor, au loc emigrări masive, în nord, în țările române. N. Cartojan afirmă; „Migrațiunea începe mai temeinic în anul 1688, cînd răscoala satului pavlichian Ciprovăț împotriva turcilor este înăbușită și cînd o bună parte a populației, spre a scăpa de represiunea autorităților, este silită să fugă în Valahia"[40].

Evident, nu poate fi vorba despre credințe precise și transmiterea lor, ci numai de orientarea atenției spre o anumită atmosferă de istorie și erezie întunecată de care în mod obscur Blaga se va fi simțit atras.

În perspectiva timpului ciclic, activarea puterilor demonice se face în epocile de prevestire a sfîrșitului și a unui nou început. Dacă drama Meșterului și a sacrificiului înfăptuit este o paradigmă a umanului (chemat de transcendență și refuzat de ea, dar lăsîndu-și creația ca o mărturie), există însă un timp anume al jertfei, cel în care, după spusele Mirei, „parcă Dumnezeu s-a întors cu spatele către noi și noi stăm în umbra lui". Epoca de *umbră* este a răului ; pentru bogomili, numele însuși al diavolului însemna „umbră"[41] în *Arca lui Noe*, Nefîrtate se numește „umbra lui Dumnezeu". Timpul în care se cere jertfa și biserica nu e primită are și el semnele de magie sumbră ale sfîrșitului, ca și veacul în care trăiește Popa, ca și timpul mitic dinaintea diluviului, din *Arca lui Noe*.

După înfăptuirea sacrificiului, cerul primește ofranda și stihiile reintră în matca lor. Zidarii, lucrînd, pot avea sentimentul iluzoriu că au învins misterul: „Din gura de iad și-nvinsul mister/noaptea și zi creștem spre cer." Creația își susține dreptul suveran — „Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puțin înspăimîntătoare" — cu trimitere la un vers din prima *Elegie duineză* din Rilke : „Căci frumosul nu-i decît / începutul înspăimîntătorului".

Meșterul dramei blagiene își simte destinul între pedeapsă și alegere. Sensul purificării, al trecerii prin cîntec în „frumos", Blaga nu-l acordă cu adevărat creației sale decît în lirica tîrzie.

---

[39] L. Blaga, *Hronic...*, p. 45.
[40] N. Cartojan, *Cărțile populare...*, p. 47.
[41] *Ibidem*, p. 43.

ÉLÉMENTS MYTHIQUES DANS L'OEUVRE DRAMATIQUE DE LUCIAN BLAGA

RÉSUMÉ

Fragment d'une étude plus ample sur le théâtre de Lucian Blaga, offrant quelques possibles points d'appui pour une approche psycho-critique de cette oeuvre, l'article présente, dans une première partie, les vues théoriques de Blaga concernant la religiosité spécifique des Daco-Gètes, pour retrouver, dans une deuxième partie, quelques éléments mythiques que Blaga considère comme appartenant au monde religieux particulier des Daces, relevés par l'analyse de trois ouvrages du théâtre de Blaga : *Zamolxe, Le Troublement des Eaux, Maître Manole.* Ces éléments, dont la re-connaissance théorique, par Blaga, n'annule point leur caractère de figures fantasmatiques, peuvent être groupés autour de quatre vrais „motifs obsessionnels", à savoir : 1) présence d'un „prophète", ainsi que des éléments du discours messianique / apocalyptique ; 2) accomplissement d'un „sacrifice magique" ; 3) drames structurés comme des mystères ; 4) dualisme des puissances, présence du „mauvais démiurge".